

УДК 1(091)

Лойко В. В.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ДРАМАТИЗАЦИЯ «МОЛЧАЛИВОГО ЧТЕНИЯ»

В данной статье мы выдвигаем предположение, что движение драматизации, обозначенное в работах Жюль Делеза и Поля де Мана, деконструирует определенную практику чтения (и образ «романтического читателя»). Речь идет о традиции чтения, в которой легитимируются авторские претензии на обладание объективным смыслом произведения. Зарождение образа «романтического читателя» мы находим в практике т.н. «молчаливого чтения». Именно здесь читатель впервые отказывается от озвучивания письма и из «исполнителя» произведения превращается в «зрителя».

Ключевые слова: философия «различия», драматизация, «романтический читатель», «молчаливое чтение».

У даній статті ми висуваємо припущення, що рух драматизації, позначений у роботах Жюль Дельоза і Поля де Мана, деконструє певну практику читання (і образ «романтичного читача»). Мова йде про традицію читання, в якій легітимуються авторські претензії на володіння об'єктивним змістом твору. Зародження образу «романтичного читача» ми знаходимо в практиці так званого «мовчазного читання». Саме тут читач вперше відмовляється від озвучування написаного і з «виконавця» твору перетворюється на «глядача».

Ключові слова: філософія «відмінності», драматизація, «романтичний читач», «мовчазне читання».

In this paper we consider an assumption that the movement of dramatization, identified in the works of Gilles Deleuze and Paul de Man, deconstructs a practice of reading (and the image of "romantic reader"). This means a tradition of reading in which the author's claims to possess the objective meaning of the work are legitimized. The origin of the image of "romantic reader" can be found in the practice of "silent reading". Here for the first time a reader refuses to sound out letters and to "participate" in the work and assumes the role of «performer».

Keywords: philosophy of "difference", dramatization, "romantic reader", "silent reading".

Само понятие «философия различия» является довольно спорным, как это справедливо показал в своей работе «Современная французская философия» Венсан Декомб [4]. Кажется, что объединение в определенную «школу» Жюль Делеза, Жан-Франсуа Лиотара, Жака Деррида и Поля де Мана – тех, кто всеми силами старались избежать какого-либо академического маркирования (начиная с «постструктурализма» и «деконструктивизма», заканчивая «постмодернизмом»), заранее обречено на провал. Кроме такого сопротивления со стороны авторов, на текстуальном уровне действительно нет весомых аргументов в пользу образования подобного понятия. Возможно, что повсеместное употребление термина «различие» в их работах создает одну лишь видимость концептуального родства, поскольку за терминологической общностью скрывается настоящая гетерономия значений.

Итак, от Декомба нам достается вполне *актуальный* историко-философский вопрос: существует ли некий «средний термин», благодаря которому возможно заявить о генетической связи «differance» Деррида и «difference» Делеза? Щекотливость вопроса связана и с тем, что и Деррида и Делез отказываются от позитивного определения термина «различия» (и как его версии – «различания»). По крайней мере, для Деррида очевидно, что деконструкция направлена против любой метатеории, в том числе и той, которая пытается объяснить саму деконструкцию. Возникает замкнутый круг, в котором термин «различие» различается по отношению к самому себе, и поэтому не может быть позитивно означен.

Не пытаюсь позитивно ответить на вопрос «что такое различие?», Жюль Делез, тем не менее, предпринимает попытку обозначить *практику драматизации текста*, в результате которой устанавливается различие. Драматизация по Делезу – это обнажение «пространственно-временной динамики» любого концепта [12, с. 138]. Именно в пост-кантианских исследованиях, как считает Делез, обозначилась драматическая природа языка, в котором каждое высказывание подразумевает своего актора. Объективный смысл

высказывания теперь становится своего рода «вещью-в-себе», и на него не может претендовать ни автор произведения, ни читатель.

В статье «Нулевая степень письма» Ролан Барт последовательно проводит идею о том, что фигура автора произвольно возникает в письме как необходимое следствие дискурсивной природы языка. Более того, сам читатель всегда нуждается в фигуре автора, который выступит для него *гарантом вымысла* художественного произведения. Поле науки предлагает совершенно иной текст (в терминологии Поля де Мана – «позитивный текст»), в котором пользование риторическими тропами строго регламентировано – это дает понять читателю, что отнестись к прочитанному следует «серьезно». То есть, отсутствие или же напротив – изобилие определенного рода тропов и фигур позволяет читателю выяснить, как понимать текст – *риторически* или *позитивно*. По сути, именно с выяснением риторической структуры текста связано обнаружение «имманентного читателя» произведения. «Имманентный читатель» – своеобразная жанровая стигма, внеположенная произведению, с которой должен соотнести себя читатель реальный. При этом важно понимать, что «имманентный читатель» находится в неразрывной связи с фигурой автора произведения. Во многом именно «слова автора» маркируют жанр произведения и допустимую форму чтения – «ироничную», или же «серьезную». В качестве примера можно привести авторское местоимение – начиная с академического «мы», и заканчивая безличным «...сказал он» – эти «следы автора» предшествуют овладению общей стилистикой произведения и сообщают читателю, *как* следует читать текст. Как ни странно, «художественный эффект» текста рождается именно из смешения «позитивного» и «риторического» – «нецелевого использования» текста читателем. Поль де Ман приводит в пример историю одного комического персонажа: «...жена спрашивает Арчи Банкера, сверху или снизу зашнуровать ему туфли для игры в кегли, и он отвечает вопросом: «Какая разница?» (*What's the difference?*). Жена, возвышенно простодушная читательница, в ответ терпеливо объясняет различие между шнуровкой сверху и шнуровкой снизу, какова бы она ни была, но вызывает лишь гнев» [5, с. 17; курсив – В. Л.]. Де Ман не случайно приводит этот анекдот, поскольку сама фраза может быть переведена как вопрос «Что есть различие?». Пытаясь ответить на ключевой вопрос постструктурализма, мы, по мнению де Мана, попадаем в такой же коммуникативный провал, поскольку различие не может быть обозначено позитивно, и существует только в практическом измерении текста (практиках чтения, письма, речи). Вместе с тем становится ясно, что в основании художественного эффекта (комического, или трагического) лежит «наивное чтение» – провал читателя в различении «риторической» и «позитивной» природы текста. Безусловно, существует множество примеров умышленной «слепоты» читателя по отношению к природе текста – т.н. «кривочтения», в терминах Гарольда Блума. Однако мы не будем подробно разбирать этот вопрос, поскольку практика «кривочтения» непосредственно связана с позицией «критика» и находится в центре борьбы за влияние в поле литературы. В данной статье речь пойдет о рядовом читателе и чтении, никак не связанном с интеграцией в поле литературы.

Именно в связи с оппозицией «серьезного» и «ироничного» чтения развивается, по мнению Виктора Шкловского, история искусства. Принцип «художественного приема» и заключается в том, чтобы вынудить читателя *«серьезно» читать несерьезное произведение*. Изобретая прием, художник создает ситуацию «наивного чтения». Герой Толстого рассказывает, что в отрочестве он зачитывался бульварными романами, увлекаясь до такой степени, что переставал воспринимать написанное в качестве вымысла. «В то время только начинали появляться Монтекриссты и разные "Тайны", и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль де Кока. Все самые неестественные лица и события были для меня так же живы, как действительность, я не только не смел заподозрить автора во лжи, но сам автор не существовал для меня, а сами собой являлись передо мной, из печатной книги, живые, действительные люди и события» [10, с. 73]. Таким образом, ситуация «наивного чтения» определяется отсутствием риторической культуры, из-за чего стирается грань между *риторическим* и *позитивным* значением текста. Вместе с тем, становится понятно, что кроме образа «романтического автора», узурпирующего движимые права на произведение [* 1], можно говорить и об образе «романтического читателя», легитимирующего претензии романтического авторства. Это «наивный читатель», который отказывается от «соучастия» в произведении в пользу переживания катарсиса и романтического «вживания».

Теперь мы предлагаем посмотреть на критику метанарраций (Барт, Делез, Деррида) с позиции **деконструкции определенной практики чтения**. Согласно де Ману, проект деконструкции начинается у Ницше, когда он заявляет, что всякое письмо имеет общую риторическую природу, и другой быть просто не может. «Нет никакого не-риторического, «естественного» языка, который можно было бы использовать как исходную точку: сам по себе язык – это результат риторических трюков и приспособлений... Тропы – это не что-то такое, что можно по желанию добавлять к языку или отнимать у языка; они – его истиннейшая природа» [5, с. 129]. В связи с этим, любая критика отношения «автор-читатель» возможно только в качестве деконструкции практик чтения, поскольку письмо идеологично по своей природе (в «Нулевой степени письма» Барт буквально повторяет это заключение Ницше). Почему же метанарративность произведения связывается с авторской волей? По крайней мере, Жан-Франсуа Лиотар в «Состоянии постмодерна» постоянно упоминает авторов метанарраций, упуская из вида метанарративность практик чтения. Однако, само существование литературных жанров и таких понятий как «художественная» и «научная» литературы говорит о том, что культура чтения не избавилась от оппозиции «естественного» и риторического языка.

Сомнения Ницше по поводу разделенности языка на «риторическую» и «естественную» форму продолжают у Чарльза Сандерса Пирса. Он задает вопросом о том, может ли ситуация означивания вообще быть завершенной и ставит под вопрос существование «однозначного» знака. Согласно Пирсу, скорее мы можем говорить о ситуации, когда «один знак дает рождение другому» [5, с. 16]. Пространство языка рождает «дурную бесконечность» интерпретации, и это окончательно разрушает веру в существование «обыденного», «естественного» языка, в котором высказывание обладает оригинальным значением [* 2].

Заявление Ницше о риторической природе письма превращают проблемы письма в вопрос пользования драматическим стилем. Дело в том, что у Ницше существует, по крайней мере, два взгляда на драму и катарсис. Первый заявлен в «Рождении трагедии», где Ницше связывает возвращение к античности с возрождением терапевтического эффекта драмы. Однако в более поздних работах, которые связаны с т.н. «критикой Вагнера», Ницше уже отрицает терапевтический эффект драматического произведения. Драма становится *отсутствием действия*. В «Веселой науке» Ницше замечает: «Люди, чья жизнь не «поступок», а только гешефт, сидят перед подмостками и глазуют на чужеродных существ, для которых жизнь есть нечто большее, чем гешефт?... Театр, как и музыка, курение гашиша и жевание бетеля европейцев! О, кто расскажет нам всю историю наркотиков! – это почти история «образования», так называемого высшего образования» [8, с. 412]. Так у Ницше появляется противопоставление действия как театрального представления и действия как непосредственно акции. Ницше обозначает и критикует центральный принцип романтической традиции, а именно – чрезмерно «серьезное» отношение к тексту и читательскую практику «вживания» в произведение. Эта патология драмы имеет прямое отношение к философии, поскольку именно в поле философии странным образом укоренилась иллюзия «серьезного» текста. Используя очевидно риторический язык, философы, вместе с тем, претендуют на некую научность и наличие «объективного остатка» произведения. То есть, в произведении обозначается поле «риторического» – то, что допустимо интерпретировать, и что очевидно является тропом (напр., «миф о пещере» Платона, «диалектика Господина и Раба» Гегеля), и поле «позитивного» значения, которое не допускает риторического прочтения (напр., «теория идей», которая обозначает ни что иное, как «теорию идей»). Таким образом, автор-философ берет на себя обязательство собственноручно указать читателю на речь «украшенную», и речь «серьезную». Однако, наиболее интересно то, что эта «тирания автора» и закрепощение смыслов произведения очень часто встречают поддержку со стороны самого читателя. Джулиан Барнс отмечает это навязчивое стремление найти «точку сборки» произведения, которому так подвержен рядовой читатель: «Почему творчество писателя заставляет нас буквально охотиться за ним? <...> Нам нужен его облик, лицо, автограф, скульптура из девятидесятипроцентной меди, фотопортрет, снятый модным фотографом, лоскут его одежды и локон его волос. Что заставляет нас вожаденно гоняться за реликвиями? Неужели нам мало того, что успел сказать нам писатель? Почему мы считаем, что именно мелкие житейские детали откроют нам что-то о нем новое, еще неизвестное?» [2, с. 3]. Станным образом выходит, что пресловутый вопрос «*Что хотел сказать автор?*» является

не просто литературоведческим клише или следствием диктата «авторской воли» – он лежит в основе всякого обыденного чтения.

Что же, в таком случае, деконструируется (драматизируется)? Теперь объектом деконструкции выступает не только текст и его авторская интенция, но и определенная **практика чтения, легитимирующая авторские претензии на обладание объективным смыслом произведения**. Здесь следует подробнее обозначить эту практику «романтического чтения», основу которой составляет принцип «вживания», и которую так критикует Ницше. В «Истории чтения» Альберто Мангуель обозначает кардинальный переворот в практиках чтения, с которым связано отречение читателя от роли «соучастника» и принятие роли «зрителя». Это появление т.н. **«молчаливого читателя»**. «Классическая фраза *scripta manet* – в наши дни мы понимаем ее как «что записано, сохранится, что сказано – растает, словно дым» использовалась, чтобы выразить как раз обратное; имелось в виду, что слово, сказанное вслух, обладает крыльями и способно летать, в то время как слово, записанное на странице, неподвижно и мертво» [7, с. 60]. На фоне такого отношения и появляется разделение слов на *scripta* и *verba* (во французском языке – это *paroles* и *mots*) – слова «изреченные» и слова «записанные». Вместе с рождением «молчаливого читателя» (или «немногого письма», о котором пишет в «Грамматологии» Жак Деррида [6]) из чтения элиминируется голос читателя – из «соучастника» произведения читатель превращается в зрителя. Это ясно дает нам понять, что ситуация господства и подчинения в поле литературы далеко не всегда воспроизводится субъектом власти (автором) – чаще сам читатель отстаивает свою пассивную роль зрителя.

Уже Августин с удивлением пишет о манере чтения своего учителя Амвросия: «Когда он читал, глаза его бегали по страницам, сердце доискивалось до смысла, а голос и язык молчали <...> Он боялся, вероятно, как бы ему не пришлось давать жадно внимающему слушателю разъяснений по поводу темных мест в прочитанном или же заняться разбором каких-нибудь трудных вопросов и, затратив на это время, прочесть меньше, чем ему бы хотелось» [1, с. 137]. Исаак Сирийский также практикует «молчаливое чтение»: «Я соблюдаю тишину, ибо строфы прочитанного мною наполняют меня блаженством» [7, с. 65]. [* 3]

Итак, «чтение-соучастие», связанное с определенным интерпретативным усилием читателя (или хотя бы – с озвучиванием написанного), приносится в жертву «молчаливому чтению». Важно, что и Августин, и Исаак Сирийский прямо связывают преимущества «молчаливого чтения» со степенью удовольствия от текста. Очевидно, что невозможно точно обозначить время возникновения «молчаливого чтения»; однако именно эта практика, как нам кажется, ложится в основу образа «романтического читателя», который отказывается от авторских амбиций в пользу катартического эффекта «наивного чтения».

Поль де Ман утверждает, что именно у Ницше впервые реализуется деконструктивистский проект драматизации в виде создания нарочито искусственных произведений в поле, которое разрушает иллюзию «серьезного текста» – в поле философии. «Пора, приняв во внимание театральность текста, усомниться в его открытом, декларативном высказывании...[Это происходит] при посредстве подчеркнуто драматизированного и индивидуализированного голоса...[о чем] свидетельствует решимость Ницше “писать, вообще говоря, в безличной и холодной манере. Избегать всякого упоминания «мы, и «нас», и «я»”» [5, с. 115]. Итак, Ницше драматизирует практику «романтического чтения», не оставляя читателю шанса обнаружить фигуру автора произведения – его работы становятся **принуждением к авторизации**. В этом смысле, замечательна реакция Макса Нордау, который комментирует работы Ницше с позиции «здорового смысла»: «Сказав что-нибудь, он тотчас же говорит противоположное, и притом с одинаковой страстностью, по большей части в той же книге, на одной и той же странице. Иногда он сам замечает это противоречие и тогда делает вид, будто потешался над читателем» [9, с. 259].

По мнению де Мана, Ницше вполне удалось развенчать иллюзию «естественного языка» и лишить читателя надежды найти «серьезный», **позитивный** смысл философского произведения. По сути, именно это и является драматизацией текста в поле философии – очевидная риторичность письма, искореняющая иллюзию «серьезного текста». Впрочем, позиция де Мана достаточно спорная. Ведь главным принципом «романтического чтения», который критикует Ницше, остается категория «вживания» – «серьезное» отношение к произведению. Романтическое «вживание» может быть буквально опасным, если вспомнить волну самоубийств, связанную с изданием «Страданий юного Вертера» Гете. Поэтому, с

оглядкою на нацистську адаптацію Ніцше, неможливо з повною впевненістю утверджати, що йому вдалося створити твір, захищений від «наївного читання».

В якості *вывода* можна зауважити, що ніцшеанський проект драматизації во многом перевищує рух «філософії різниці». Ми намагалися показати, що крім певного стилю письма (т.н. метанаррацій), драматизація деконструє образ «романтичного читача». Цей образ «читача-зрителя» складається в межах традиції «молчаливого читання», де ми вперше виявляємо послідовний відказ від озвучування письма в користь переживання катартичної розрядки. В русі драматизації (Ніцше, Делез, де Ман) з'являється впевненість в тому, що *не існує «текста-в-себе»*, т.к. *любой языковой узус в качестве своей среды нуждается в т.н. «интерпретанте»*. То є, простіше сказати типу «А єсть В» неоднозначно вже тому, що не існує само-по-себе, а завжди озвучується неким актором (що неминуче привносить в висловлювання коннотативні значення). Драматизація маніфестує риторичну природу мови – те, що мова не може існувати інакше як *речь*.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Подробнее об образе «романтичного автора» і його реалізації в західній правовій системі см. статтю Пітера Яши «Об эффекте автора: современное авторское право и коллективное творчество» [11].

* 2. Хорхе Луис Борхес с иронией комментирует ситуацию, сложившуюся в поле академических исследований: «...сейчас больше всего пишут о творчестве, о книгах, пишут о том, кто пишет о том, кто пишет о том, кто пишет...» [3, с. 201].

* 3. В самом деле, «молчаливое чтение» очень необычно для античного мира: «Среди историков античной культуры общепризнанным фактом является то, что греки и римляне всегда, или практически всегда, читали вслух. Они не читали тихо («про себя»), за исключением очень редких случаев. Они или не умели читать тихо, или же не чувствовали в этом особой потребности...» [13, с. 56 – перевод В.Л.].

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Блаженный. Исповедь / Августин Блаженный; [пер. с лат.]. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. – 448 с.
2. Барнс Дж. Попугай Флобера / Джулиан Барнс; [пер. с англ.]. – М.: Изд. АСТ, 2003. – 256 с.
3. Борхес Х. Л. Новая встреча. Незданные беседы / Хорхе Лус Борхес, Освальдо Феррари; [пер. с исп.]. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 234 с.
4. Декомб В. Современная французская философия / Винсент Декомб; [пер. с фр.]. – Сб.: Весь Мир, 2000. – 344 с.
5. Де Ман П. Аллегории чтения / Поль де Ман; [пер. с англ.]. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 368 с.
6. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида; [пер. с фр.]. – М.: Ad marginem, 2000. – 511 с.
7. Мангуэль А. История чтения / Альберто Мангуэль; [пер. с англ.]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 381 с.
8. Ницше Ф. Веселая наука: [сборник] / Фридрих Ницше; [пер. с нем.]. – Мн.: Попурри, 1997. – С. 319-601.
9. Нордау М. Вырождение / Макс Нордау; [пер. с нем.]. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
10. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1979. – 336 с.
11. Яши П. Об эффекте автора: современное авторское право и коллективное творчество: [электронный ресурс] / Питер Яши; [пер. с англ.]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/iashi.html>.
12. Deleuze G. La method de dramatisation // l'Île deserte (textes et entretiens 1953-1974) / Gilles Deleuze. – Les Editions de Minuit, 2002. – pp. 131-163.
13. Gavrilov A. K. Techniques of Reading in Classical Antiquity / A. K. Gavrilov // The Classical Quarterly, New Series. – 1997. – Vol. 47, No. 1. – pp. 56-73.

